

Muzikale identiteit: het cross-over-debat

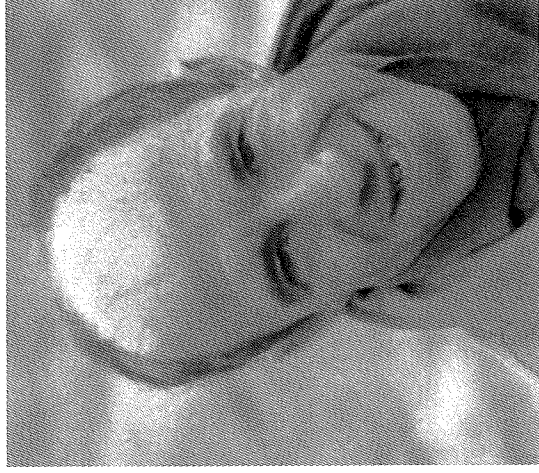
In de popmuziek heeft de term cross-over o.m. volgende betekenis: het proces waarbij een artiest of een opname van de ene deelmarkt naar de andere 'overloopt'...

Probleemstelling: eerste voorbeeld

In 1986 maakt Paul Simon een excursie naar de Afrikaanse muziek. Voor de opname van zijn album Graceland doet hij een beroep op Noord-Amerikaanse, Senegalese en Zuid-Afrikaanse zangers en musici. Onder de laatste het vocale ensemble, Ladysmith Black Mambazo en Zuid-Afrikaanse musici uit de kwela-, mbube- en mbaqanga-stijlen. Op het album staat ook een song waarop Simon zingt over de instrumentale backing van de Chicano-band Los Lobos uit Los Angeles en ook een opname met Rockin' Dopsie and the Cajun Twisters, zoals de naam zegt, een zydeco band uit Louisiana.

Het album wordt door de enen geprezen, door de anderen bekritiseerd (Lipsitz, 1994). Het wordt geprezen om zijn transculturele muzikale samenwerking en zijn transnationaal potentieel. Ook omdat het mensen van over de hele wereld in contact brengt met voordien nooit gehoorde Zuid-Afrikaanse klanken. Omdat het resulteert in internationale tournees en nieuwe opnamen van Ladysmith Black Mambazo en zo zorgt voor een interraciale toenadering van publieksgroepen in Afrika en Amerika op het ogenblik van een raciale polarisatie in de samenleving. Ook omdat de singer-songwriter de medemuzikanten behoorlijk goed betaalt en met de opbrengst van het album weldadigheidsprojecten steunt in Afrika en Amerikaanse gemeenschappen.

Niet iedereen is even enthousiast. Paul Simon wordt onder meer verweten toch maar het auteursrecht over het hele werk te claimen, zijn eigen, soms nonsensicale teksten op oorspronkelijk etnische muziek van een onderdrukt volk te hebben geplakt, misbruik te maken van zijn superieure positie inzake kapitaal, technologie en marketing. Simons optreden wordt in tegenspraak bevonden met de UNESCO-boy-cot tegen de apartheid in Zuid-Afrika. Het zou in feite propaganda betekenen voor een vermeende probleemloze samenwerking tussen zwarten en blanken in Zuid-Afrika, de muziek van Zuid-Afrika depolitiseren. Het zou daarmee de interesses



Raymond van het Groenewoud.

dienen van het apartheidregime doordat het een soort van door allen gedeelde Zuid-Afrikaanse identiteit zou uitdrukken zonder het onevenwicht in machtsverhoudingen tussen blank en zwart aan te kaarten.

Paul Simon en zijn medestanders verdedigen zich op hun beurt door, een beetje paradoxaal, zowel te wijzen op de autonomie van de kunst ten opzichte van de politiek – Simon zegt de Afrikaanse muziek om puur muzikale redenen te hebben uitgekozen – als op de progressieve politieke resultaten die het album kan hebben door zijn massa-appeal zowel bij blank als zwart. Ook op het feit dat het interraciale karakter van het album en de concerttournee in feite een aanslag betekenen op de apartheid. Verder wijzen Simon en zijn medestanders er op dat de medemuzikanten en de Afrikaanse muziek in zijn geheel zowel esthetisch als economisch gedienst kunnen zijn met een vermenging van muzikale idiomaten en dat tegelijk de westerse muziek verrijkt wordt. Ook nog, dat de wellicht minder bij de muziek passende songteksten van Graceland de carrières en levens van zwarte artiesten beschermen door hen niet bloot te stellen aan een mogelijke repressie, die wel zou optreden mochten de teksten expliciet politiek getint geweest zijn. Paul

Simon gaat zelfs zo ver in de kritiek op zijn prestaties een antiwesterse culturele, ja zelfs racistische vooringenomenheid te zien.

Ander bekend voorbeeld waar de discussie in gelijkaardige termen is gevoerd is de excursie van David Byrne sinds eind van de jaren tachtig naar Braziliaanse salsa en samba en naar Afro-Caraïbische muziek.

Het meest omvattende argument van de tegenstanders is dat van primitivisme, exotisme of orientalisme. Dat, net zoals bij de opname van primitieve kunst in de westerse kunst is geschied, dergelijke excursies wel degelijk schade toebrengen. Niet zozeer omdat culturele ontleuning de kunst schade berokkent, maar omdat machtige instituties uiteindelijk de gemengde varianten als een westerse vorm van kunst zullen doen appreciëren. Extreme critici stellen dat Paul Simon of David Byrne door zichzelf in het centrum te plaatsen en de muziek te decontextualiseren ze de laatste ook gedepolitiseerd en gekoloniseerd hebben voor hun eigen welvaart.

Sommigen nemen aan (Lipsitz, 1994) dat voor luisteraars in geavanceerde geïndustrialiseerde landen de beluistering van world music – want zo wordt de versmelting van muzikale invloeden nu vaak genoemd – een subversieve praktijk kan betekenen, omdat dergelijke beluistering, zoals dat dan heet, een ontmanteling kan betekenen van het subject van de westerse populaire muziek, een subject wiens identiteit gestoeld is op de politieke economie van overheersing. Toch vindt de kritiek dat dergelijke muzikale exploraties met de grootste omzichtigheid moeten doorgevoerd worden en met een zelfbewust begrip van onevenwichtige machtsrelaties, van privileges beschikbaar aan Anglo-Amerikaanse sterren die ze te danken hebben aan de economische macht van de landen van waaruit ze afkomstig zijn. Deze economische dominantie vindt een correlaat in de muzikale dominantie: muzikanten van de derde wereld kunnen slechts doordringen tot grotere publieksgroepen wanneer zij zich conformeren aan een soort van internationale, maar in feite Euro-Ame-

rikaanse sound, gekenmerkt door specifieke harmonieën, melodische ontwikkelingen, instrumentengebruik ...

Probleemstelling: tweede voorbeeld

Keunen (1995): 'Sinds in 1987 de housemuziek doorbrak, raakte het genre alsmäär meer versnipperd. Telkens als een vorm van elektronische dansmuziek in de mainstream opduikt, groeit er ondergronds alweer een nieuwe stroming. Na acid house, trance en ambient worden daar nu de oren gespist voor jungle ... Jungle-muziek is ... gebouwd op twee snelheden.

Enerzijds gaat ze snel, zeer snel: gemiddeld 160 beats per minuut. Zo'n ritme stoelt, net als bij funk en rap, op de zogenaemde breakbeats: enkel de eerste tel van de maat wordt benadrukt, de rest is gevuld met onregelmatige snaardrums. Maar omdat het jungle-ritme op hol is geslagen heeft dat een explosieve storbui van percussieklanken tot gevolg. Daartegenover staan dan de ronkende, luidspreeker-verscheurende basdreunen. Die spelen op halve snelheid, waardoor een trager reggaegevoel wordt gecreëerd ... Jungle is een mengvorm van ragga (de moderne reggaevorm waarin hiphopritmes en elektronische apparatuur zittén verwerkt) en de ultrasnelle hardcore house ... Rob Playford, die ... het (intussen toonaangevende) Moving Shadow-label oprijchte: 'Net zoals aanvankelijk punk en house is ook jungle een independent-fenomeen. We maken alleen anonieme 12-inches met een beperkte oplage' ... Aanvankelijk was jungle een uitsluitend zwarte aangelegenheid. Trouwens, in de jaren dertig werd de racistisch geladen term 'negermuziek' evengoed als 'jungle-music' afgedaan. Nu wordt diezelfde benaming gebruikt om de revanche van zwarte muzikanten vorm te geven. Volgens Laura, drijvende kracht achter Just Another Label, is jungle veeleer toevallig ontstaan, een antwoord van de zwarte bevolking op de vlakking van housemuziek: 'Hoewel house oorspronkelijk zwarte muziek was, is de huidige ravecultuur vooral een blanke aangelegenheid. Met house gaat het momenteel echt de verkeerde kant op: ofwel maakt men elektronische disco ofwel rustige slaapkamermuziek. In een poging om house te herbronnen spraken zwarte muzikanten hun (jamaicaanse) muzikale erfenis aan: hiphop, ragga, dub, soul en rap. Gaandeweg ontstond ook een wisselwerking met blanke artiesten. Vandaag kan je jungle bezwaarlijk nog een zwarte muziekvorm noemen. Blank of zwart, we maken allemaal muziek met hetzelfde doel: klasse- of kleurverschillen teniet doen. Een alternatief voor blanken die techno te bekakt vinden en voor zwarten die ragga te aanstootge-

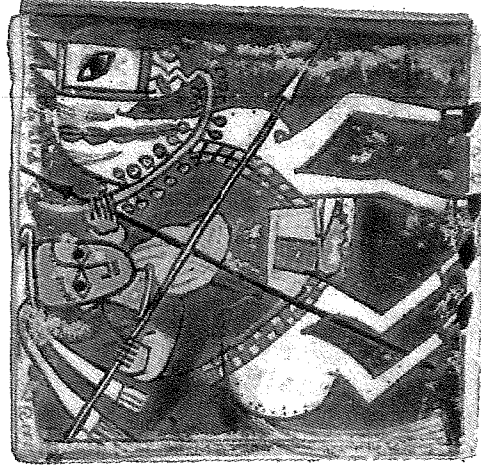
vend vinden ... Jungle heeft niets met drugs of geweld te maken ... jungle is een vriedelijke bedoening. Het genieten van muziek, daar is het ons om te doen. Jungle verkondigt zelfs geen politieke boodschap.

'Live and let live' is ons motto ... Het zogenaamde gewelddadige karakter is te wijten aan de 'gangsta'-achtergrond van sommige jungle-makers ... Gangsta is een reactie-naïve vorm van rapmuziek. Maar daar heb ik niets mee te maken ... Maar er is een andere stroming ... waarmee ik me identificeer, en daar weegt techno door ... Dat onderscheid tref je ook aan in platenwinkels.

Ragga-georiënteerde winkels nemen de techno-geïnspireerde platen van Just Another Label niet. Ze zijn kortzichtig. Ik niet. Ik hou van verschillende genres: zowel van deep, techno, garage, tribal, trance als van jungle'. De ooit zo hermetisch afgesloten scène krijgt steeds meer aandacht ... Intussen heeft platenlabel Island in Groot-Brittannië al een compilatie-cd met junglemuziek uitgebracht, en ook Warner Music heeft er een in de maak. Deze keer willen de majors de boot niet missen ... De versnippering in sub-stromingen gaat hard zijn gang. Er is al ambientjungle, waarbij de makers de volwassenvoeding van het genre prediken. Ook nieuw: de combinatie van jungle met techno. Technogroepen als The Prodigy en Orbital hebben het tweeslachtige jungle-ritme overgenomen'.

Jan Delvaux (1995) stelt de crossover vast van techno naar rock en omschrijft die als volgt: 'De digitale revolutie slaat aan. Na jaren van miskenning heeft de elektronische muziek de brede poort tot de gevestigde rockwereld gevonden... House heeft er wel langer over moeten doen (dan rock-'n-roll en punk) om zich te manifesteren en door alle geleidingen heen te wurmen. Het meldde zich dan ook in een tijdperk waarin verschillende jongerenculturen

Paul Simon (*Graceland*).



perfect naar elkaar konden bestaan. Het heeft geduurd tot het elementen uit andere genres als rock, reggae, hiphop en wereldmuziek integreerde voor het algemeen kon doordringen. Met die mix kreeg het genre toegang tot de media ... Na tien jaar lijkt eindelijk de drempel van de brede erkenning bereikt ... Het opheffen van de anonimiteit speelt daarin een belangrijke rol. In de beginjaren van house bleven het karakter en de persoonlijkheid van de makers meestal verborgen achter white labels en anonieme axisingles. Nu is er de drang om een crossover te maken naar rock en durven ze het hun hoofd in videoclips verschijnen... De nieuwe dansmuziek krijgt ook een gezicht als concertfenomeen... Die uitbraakopijng wordt de artiesten in eigen kring niet tijd in dank afgenomen. Er wordt gesproken over vaandelvlucht, omdat ze niet versterken naar de wereld die hen altijd heeft genegeerd. En er wordt gezeurd, omdat ze alle zelfverheerlijkingfenomenen - concerten, egocultus - van de rockcultuur overnemen... De intrede van het grote gedwordt door de pioniers angstvallig bekeken... De grote doorbraak heeft dan ook wat van een impasse. De pioniers twfelen aan de creatieve evolutie en zien het genre doodbloeden, omdat het te snel wil groeien en omdat het potentieel te beperkt is tot pril is om die groei te schragen. De artiesten willen een uitweg uit vrees dat ze anders blijven stilstaan... De uitkomst is moeilijk te voorspellen, maar zal waarschijnlijk eenzelfde wending nemen als gelijkaardige patstellingen in de geschiedenis. Kleine, onafhankelijke labels worden de voedingsbodem en de proeflin van de majors die plukrijp en over tapklaar talent komen weghalen.'

Probleemstelling: derde voorbeeld

Na aanleiding van het jaarlijkse Sfinks-festival schrijven D'hondt en Meeuwis (1995): 'Deze brede programmatie (een staalkort van muziek uit de vijf continenten) is een bewuste keuze', zo stellen de organisatoren. Het sociale belang van deze folkloristische verscheidenheid staat voor hen buiten kijf. 'Terwijl de (inter)nationale politiek tegenwoordig is met een stagnatie van oprukkend rechts, wil Sfinks zijn kleine strijd voeren voor meer openheid en verdraagszaamheid in het hart en ziel voortzetten (...). Als mensen op een andere manier gaan luisteren, zullen we al een eind op weg' ... We kunnen enkel vaststellen dat wereldmuziek geen tegenwoordig is voor de voortdurende verrechtiging... Iemand kan ontkennen dat festivals als Open Tropen of Sfinks enkel een 'confirmatiepubliek' aantrekken. Enkel degenen die zichzelf als tolerant en ruim-

denkend beschouwen... maar ze (deze festivals) kunnen onmogelijk deze verdraagzaamheid ingang doen vinden bij de massa... Ten tweede moeten we eens en voor altijd afstappen van de naïeve idee dat wereldmuziekfestivals ons een kans zouden bieden om kennis te verzamelen over andere culturen 'zoals die echt zijn'. Deze (verwesterde) context verschilt per definitie van deze waarbinnen deze muziek normaal gespeeld wordt (leidend tot simplificatie in muziek en dans)... Voorts merken we dat 'authenticiteit' en 'culturele wortels' als een rode draad door de wereldmuziekfestivals lopen. Deze fixatie op de vermeende culturele wortels van de artiesten is op zich reeds een struikelsteen voor intercultureel begrip... De organisatoren beschouwen het echter als een 'probleem' dat de meeste muzikale experimenten in dit genre (rap) niet verder reiken dan een slaafse imitatie van Noord-Amerikaanse voorbeelden. Prophets Of Da City vormen hier 'gelukkig' een uitzondering op: zij slagen erin 'een eigen Afrikaans accent te leggen'... Hoewel de programmatoren wel degelijk te vinden zijn voor interculturele beïnvloeding, is het gebruik van 'eigen culturele wortels' daar bij minimaal verplicht. Indien een zwarte Zuid-Afrikaanse formatie een totale muzikale assimilatie ('verwestering') als de beste artistieke expressie voor haar sociale thema's zou beschouwen, dan zou deze groep noodzakelijkerwijze van het festival geweerd worden – een onvoldoende voor exotische vlijt... Dit denkschema (in negatieve termen gedefinieerd: wereldmuziek is alles wat niet onder de noemer westerse muziek kan) verklaart waarom de grootste sociale en artistieke tegenstellingen op een festival samengebracht kunnen worden en samen een publiek kunnen aanspreken... Het resultaat is een overwelgend cultureel simplisme en een regelrechte primitivering van 'de andere'. Hoeft het gezegd dat culturele generaliseren een van de belangrijkste ingrediënten van racisme vormen?... Bij de zoektocht naar de 'culturele eigenheid' van een maatschappij, wordt die maatschappij voorgesteld als een homogeen blok zonder interne variatie en interne tegenstellingen (onder meer met artiesten die in hun land tot de maatschappelijke bovenlaag behoren)... De strijd tegen rechts kan niet gewonnen worden door middel van respect voor de eigenheid van de andere zolang die eigenheid een verzonnen of opgelegde eigenheid is en zolang we die eigenheid enkel respecteren op het niveau van vrijetijdsbesteding (muziek, enz.). De echte strijd ligt elders en is in de eerste plaats van politieke aard. We moeten jiveren voor een meer democratische samenleving waarin alle mensen op gelijke wijze kunnen deelnemen aan de politieke besluit-

vorming, wat hun eigenheid ook moge wezen. Festivals als Sfinks brengen entertainment, niets meer. Zonder een duidelijk politieke invulling van het begrip verdraagzaamheid is de idee dat wereldmuziekfestivals zouden bijdragen tot een meer verdraagzame samenleving in het beste geval valse pretentie, in het slechtste geval een alibi voor reële onverdraagzaamheid jegens 'de andere'.



The Prodigy. (Foto: Marc Mertens)

Omschrijving cross-over

De door artiesten als Paul Simon en David Byrne in gang gezette discussie wordt vandaag de dag graag gesteld onder de problematiek van de culturele/muzikale identiteit. In de populaire muziek kan die op zijn beurt vertaald worden in het cross-over-debat met voor- en tegenstanders van het doorbreken niet alleen van muzikale grenzen, maar ook van raciale, geografische en etnische, soms zelfs religieuze grenzen.

Alhoewel dergelijk debat in gelijkaardige termen ook binnen het domein van de ernstige muziek gevoerd wordt, wordt hier alle aandacht gevraagd voor het domein van de populaire muziek. Ook de geregeld opduikende cross-over van de ernstige naar de popmarkt – men denke aan de populariteit van gregoriaanse gezangen, Mike Oldfield die Philip Glass verpoet ('Star'), Wim Mertens ('Close cover'), Nicolas Lens ('Flamma') – en van de populaire muziek naar de ernstige – Nigel Kennedy die Jimi Hendrix uitvoert – of zelfs van de wereldmuziek naar de ernstige – het Kronos Quartet dat Afrikaanse muziek uitvoert. Dit alles is niet aan de orde.

Wanneer in de populaire muziek over cross-over wordt gesproken, wordt daar doorgaans niet de strikte beïnvloeding van de ene door de andere artiest, stijl of genre mee bedoeld (in de zin van Prince heeft voor zijn zangstijl en podium-act inspiratie opgedaan bij James Brown). Ook wordt er doorgaans niet de vermenging van muzikale stijlen op zich mee bedoeld, al kan die vermenging wel het resultaat zijn van wat wij cross-over zullen noemen (in de zin van folk en rock wordt folckrock, acid house en jazz wordt acid jazz, ambient en house wordt ambient house).

In de populaire muziek heeft de term cross-over een van volgende twee betekenissen. In de eerste betekenis staat cross-over voor het proces waarbij een artiest of een opname van de ene deelmarkt naar de andere 'overloopt'. In de praktijk wordt dit geïndiceerd door het voorkomen van de artiest of opname in de hipparade van twee deelmarkten tegelijk. De deelmarkten worden als gelijkwaardige entiteiten beschouwd. Dit impliceert als vanzelfsprekend dat ook de muziek die voordien door aparte deelmarkten is gesmaakt nu door segmenten van deze beide deelmarkten wordt geapprecieerd. In deze betekenis gaat men ervan uit dat de muzikale boodschap geen aanpassing heeft moeten ondergaan om van de ene markt naar de andere over te lopen en er ook succes te scoren.

In een tweede, ook meer gebruikelijke, betekenis staat cross-over voor het proces waarbij een artiest uit een secundaire markt, veelal van een etnische minderheid, succes verwerft in de mainstream of popmarkt. Onder deze betekenis van cross-over gaat vaak een waardeoordeel schuil in de zin van: de overgelopen artiest of opname zou een deteriorisering hebben ondergaan, water bij de wijn hebben moeten doen, omwille van de commercie. Om te kunnen doordringen op de massamarkt zouden authentieke muzikale klanken uit de deelmarkten gepolijst dienen te worden. De mainstreammuziek wordt uiteindelijk vaak slechts opgepoetst met een exotisch detail.

Cross-over-processen zijn eertijds op de eerste plaats gesitueerd binnen nationale muziekmarkten. Alhoewel het dus, in principe, om een universeel proces gaat, is de cross-over-beweging op de USA-markt in de geschiedenis van de recente populaire muziek wellicht het meest bekend. Secundaire markten zijn, in de Amerikaanse muziektraditie, country and western, latin, rhythm and blues, gospel, jazz, reggae, meer recentelijk ook rap en hard rock. Alhoewel ontgensprekelijk de USA de smeltkroes is voor de moderne populaire muziek, slagen recentelijk meer en meer genres uit andere landen er in over te crossen naar

de al eerder door cross-over-processen gevormde Euro-Amerikaanse popmuziek: Afrikaanse, Zuid-Amerikaanse, Oosterse... invloeden dringen door in de westerse populaire muziek. Men kan spreken van cross-overs, niet meer op nationale markten, maar op een globale wereldmarkt. Die wordt trouwens met de term wereldmuziek betiteld.

Dé oversteek die de populaire muziek beslissend heeft beïnvloed is natuurlijk

uiteindelijk toch het tij niet hebben kunnen doen keren.

De term cross-over heeft ongetoosprekelijk verwantschap met het uit de sociologie bekende begrip acculturatie. Daarmee wordt gewoonlijk het proces van adaptatie bedoeld, van overname van elementen uit een vreemde cultuur zonder dat deze adaptatie evenwel resulteert in assimilatie of quasi totale uitvlakking van de verschillen tussen beide culturen. Gewoonlijk

simulatie van genres en van, binnen die genres, de individuele artiesten beoefende stijl. Het geval doet zich, bijvoorbeeld, geld voor bij de invasie van Britse pop: roepen in de USA.

De term reverse cross-over wordt gereserveerd voor een in een markt populair geworden artiest die oversteekt naar een andere kleinere markt (Pelgrims, 1988). Het is, bijvoorbeeld, het geval wanneer blanke popartiesten succes krijgen op de

oorspronkelijke status genre/artiest				
verworven status genre/artiest	superieur	cross-over tweede betekenis (mainstreaming, exotisering)	uitbreiding (assimilatie)	
	inferieur crossback (herbronning)		superieur	
	inferieur	cross-over eerste betekenis (behoud identiteit op deelmarkten)	reverse cross-over (acculturatie)	

de kruisbestuiving tussen hillbilly of country, rhythm and blues en pop halfweg de jaren vijftig in de USA, die kruisbestuiving met de term rock-'n-roll bedacht. Lang voordien zijn in de USA altijd al stevige impulsen gegeven vanuit de markt van zwarte muziek en race records naar de markt van de blanke pop met name met de dansmuziek van de jaren twintig en de jazz. Met rock-'n-roll is niet alleen een Amerikaanse maar zelfs een intercontinentale kruisbestuiving gerealiseerd, namelijk deze op Amerikaanse bodem tussen de Europese en de Afrikaanse muzikale traditie, een kruisbestuiving tussen de Europese volksliedtraditie, die door de Europese migranten is meegenomen naar het nieuwe continent, en de Afrikaanse muziek, naar hetzelfde continent meegebracht door de zwarte slaven. Bij de rock-'n-roll-cross-over spelen covers van oorspronkelijk zwarte opnamen door blanke artiesten een grote rol. Niet zelden zijn de oorspronkelijke opnamen aangepast qua sound en de teksten gefilterd op al te uitdrukkelijke sensuele connotaties. Het is pas nadat blanke uitvoerders tegelijk de pop-, de black- en de country-charts hebben weten te veroveren, dat achteraf ook zwarte uitvoerders met de originele opnamen in de popcharts zullen opduiken. In dit alles wordt meestal de rol onderstreept van de majors die geprobeerd hebben de groeiende belangstelling voor zwarte muziek vanwege de jeugd te kanaliseren, maar die

geschiedt de adaptatie tussen niet evenwaardige culturen: de inferieure ontleent aan de superieure cultuur. Maar in het geval van rock-'n-roll en vele andere kruisbestuivingen in de populaire muziek gaat het eigenlijk om een omgekeerd acculturatieproces, namelijk de verhelping van de onbevredigde culturele behoefte bij de (blanke) meerderheidsgroep door contact met de cultuur van de (zwarte) minderheid.

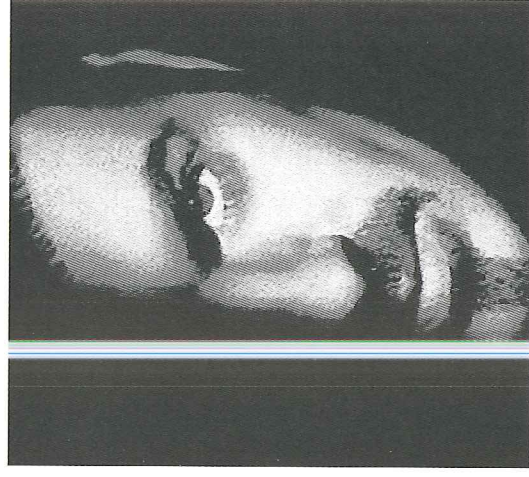
Met rock-'n-roll is een belangrijke stap gezet in de steeds verder gaande afrikanisering van de westerse populaire muziek. Op zijn beurt heeft deze de impuls gegeven tot een revitaliseringsproces van de zwarte muziek die zover kan gaan dat de verdedigers van de zwarte cultuur hun muziek steeds verder gaan uitzuiveren en mogelijk in een vorm van purisme vervallen. Zo is de soul-muziek sinds de jaren zestig vaak geassocieerd met het zwarte bewustzijn – 'Say it loud, I'm black and I'm proud' (James Brown) – en sinds de jaren tachtig gebeurt hetzelfde met de rapmuziek.

Bovenstaand schema laat toe nog enkele termen te situeren.

Voor populaire artiesten of genres die er in slagen over te steken naar een andere al even populaire markt, wordt gewoonlijk niet over cross-over gesproken. Men zou hier kunnen spreken van uitbreiding met bijna als vanzelfsprekend een as-

kleinere zwarte markt (men denke aan Daryl Hall and John Oates of wellicht aan de meest geslaagde reverse cross-over aller tijden, nl. 'Saturday Night Fever' van The Bee Gees). De bekroning van George Michael in 1989 met de American Music Award for Best black Male Vocal mag een mooi voorbeeld genoemd worden van reverse cross-over en van uitbreiding op de massamarkt tegelijk.

Aanvankelijk inferieure artiesten of genres die er in slagen succes te oogsten op de oversteekmarkt, maar die daarna terugkeren naar hun oorspronkelijke markt (en daar wellicht nu ook populairder worden) doen aan crossback. Deze crossback kan een herbronning betekenen na een eventuele mainstreaming op de massamarkt. Aretha Franklin doet vanuit haar soul-achtergrond regelmatig uitstappen naar het popidioom naar keert ook geregeld terug naar haar gospel-verleden. Een enkele keer wordt de term mainstreaming gehanteerd om er de pogingen van fonogramfirma's mee te benemen om de producten van hun kleine deelmarkt te laten doordringen op de grote oversteekmarkt zonder dat enige toegenomen zou gedaan worden aan de vermeende gehomogeniseerde smaak van het massafotoblik op de oversteekmarkt.



George Michael.

Dit proces zou beter als marketing benoemd worden. Meestal connoteert mainstreaming immers verwatering, degradatie van een authentiek product.

Cross-over in het communicatieproces

Het cross-over-debat wordt gevoerd op verschillende momenten van het muzikale communicatieproces, nu eens op het moment van de creatie door de artiesten, dan weer op het moment van de muzikale boodschap zelf, ook nog op het moment van de productie en distributie door de muziekindustrie, op het moment van de ontvangst en, ten slotte, op het moment van de effecten op de samenleving. Al de elementen komen nu een voor een aan bod.

Op het moment van de creatie worden vragen gesteld in welke mate artiesten die voordien bedrijvig waren in het ene genre de potentie bezitten om in een ander genre succes te oogsten. En ook over de redenen waarom ze overlopen en of ze dat doelbewust doen dan wel dat het hen eerder overkomt. Tegenover critici die stellen dat cross-over eerder synoniem is voor sell-out, dat artiesten zich uitverkopen door te proberen over te steken, staan vaak de artiesten zelf die vinden dat ze door de oversteek te wagen zich beter muzikaal kunnen ontplooiën. Dat ze bovendien de belangstelling voor het genre waaruit ze afkomstig zijn pas goed aanwakkeren. Dat ze de artiesten die op de oorspronkelijke markt zijn blijven hangen nu mee een kans geven, zelfs diegenen die het genre zo zuiver mogelijk willen houden. Soms wordt de problematiek concreet vertaald in de geografische cross-over en hoort men vragen stellen over de gevolgen van de diaspora van veelal niet westerse artiesten naar de opnamestudio's en de concertpodia van de westerse wereld en over de gevolgen van het samen musiceren van artiesten uit de westerse mainstream met artiesten uit de geografische substream.

Het geval van de black and white minstrel show (of van Al Jolson in de film 'The Jazz Singer') kan als een extreme illustratie (Lipsitz, 1994) gelden voor een samengaan, in de persoon van de uitvoerder, van muzikale idiomën die zo verschillen dat ze wel onverzoenbaar lijken en daarom ook steeds opnieuw gepoogd worden te verzoenen. Geeft de zwart geschninkte blanke een hommage aan de zwarte of construeert hij, net door zich te identificeren met de zwarte andere (die vaak als lui, wellustig, schrokkerig wordt voorgesteld) zijn eigen 'blankheid' en meteen zijn eigen superioriteit? Moeten dan blanke performers die nadien gepoogd hebben de zwarte te imiteren op muzikaal domein (maar daar, volgens puristen, nooit zullen in sla-

gen, net zomin als ze er kunnen in slagen de zwarte huidskleur aan te nemen) als uitbuiters dan wel als weldoeners voor de zwarte zaak beschouwd worden? Wat te denken over het feit dat de eerste opnamen van zwarte muziek op een groot fonogramlabel, Victor, in 1917 door blanken, The Original Dixieland Jazz Band, is gerealiseerd?

Hoe moeten we het plaatsen dat vaak blanken met eretitels zijn gaan lopen in genres waarvoor zwarten de basis hebben gelegd, dat Paul Whiteman 'the king of jazz' is genoemd, Benny Goodman 'the king of swing' en Elvis Presley 'the king of rock 'n' roll'? Wat met zwarte artiesten die alle moeite van de wereld doen om zowel muzikaal als qua afkomst, via bijvoorbeeld, skin-soffening (cfr. Michael Jackson, die dit overigens ontkent) de blanke te imiteren?

En verder, is de verering voor de zwarte en zijn muziek niet meer of niet minder dan een romantisch gekleurde mythe van primitivisme? Pattison (1987) sugereert in deze zin dat rockmuziek teert op mythes als: rockhelden dienen, net als de blues-artiesten, in alle obscuriteit en ontbering te zijn begonnen met muziek maken. Zoals bekende jazzartiesten, liever snel te sterven ook dan roemloos oud te worden. Hun legitimiteit niet te moeten baseren op geboorte of kapitaal, maar op de zuiverheid van het instinctmatige, niet op arbeid maar op emotie (vandaar de tolerantie voor de welstellende rock-artiest). De naar de zwarte muziek verwijzende rockmuziek zou een terugkeer naar het primitieve betekenen: op het moment dat Amerika zich gericht heeft naar rhythm and blues voor zijn populaire muziek zou het tegelijk animalisme en vulgariteit omhelsd hebben, net als J.J. Rousseau de onschuldige kracht van de nobele wilde heeft verheerlijkt. Mag, zelfs als men het argument van vulgariteit opzij zet, de mythe van de primitief niet beschouwd worden als een creatie van een westerse middenklasse, de weerspiegeling van het pastorale in een industrieel tijdperk? Pattison (1987) noemt de rock-'n-roll nigger een door de ogen van de romanticsus bekeken populaire muzikale versie van de primitief, geboren niet in contact met Afrikaanse artefacten, maar met blanke mythen

toegeschreven aan de zwarten in het zuiden aan de Mississippi Delta.

Op het moment van de muzikale boodschap worden vragen gesteld in hoe verre deze cross-over van het ene genre naar het andere geen verwatering inhoudt van een oorspronkelijk authentiek genre of een oorspronkelijk authentieke performer. Gewoonlijk wordt in de cross-over een beweging van de substream naar de mainstream gezien. Daarbij gaat men er vaak van uit dat iets cultureels verloren gaat in deze cross-over. De problematiek is supra door voorbeelden ingeleid en ook nog behandeld via de geïntroduceerde terminologie (onder meer van cross-over in de eerste en de tweede betekenis).

Op het moment van de productie en distributie van muziek door de muziekindustrie is de eerste vraag die aan de orde is of de grote fonogramproducenten, de majors, niet noodzakelijk bezig zijn met mainstreaming. De substream wordt geassocieerd met de onafhankelijke producenten of independents, de mainstream met de majors (cfr. supra de probleemstelling met het tweede voorbeeld). De teneur is vaak dat de westerse muziekindustrie, met zijn technologische dominantie en zijn zuiver commercieel denken de onbeoedelde volkscultuur (folk) gedreven heeft in de richting van de gehomogeniseerde massacultuur. Techniek – de introductie van geluidsdragers, bijvoorbeeld – en commercie hebben de magie van traditionele muziek bij de rituelen van de primitieve gemeenschappen en de preïndustriële maatschappij gedreven in de richting van de muziek als koopwaar.

Op het moment van de ontvangst zou men een onderscheid kunnen maken tussen vier vormen van muzikale consumptie al naargelang het bestaansrecht men gunt aan een dan wel meerdere muzikale genres, enerzijds, en de visie op de al dan niet te vrijwaren muzikale identiteit van die genres.

De monoculturalist legt een voorkeur aan de dag voor een genre of een sterk geclusterd aantal subgenres. In het slechtste geval interesseert hij zich niet voor eventuele kruisbestuivingen die zijn geliefkoosde

muzikaal bestaansrecht			
visie op muzikale identiteit	vermenging	een (eigen) genre	meerdere genres
	muzikale identiteit	monoculturalist	integrationist
	zuiverheid	purist	multiculturalist

muziek in het verleden heeft ondergaan. Maar meestal accepteert hij die kruisbestuivingen gewoon, wel te verstaan alleen deze binnen zijn voorkeursgenre. Mogelijk gaat hij zijn geliefde muziekgenre als marginaal koesteren. Als marginalist gaat hij, in tegenstelling tot de purist, echter niet zo ver mogelijke invloeden te veroordelen. Soms zijn dat niet meer dan exotische details in zijn lievelingsmuziek. Wat telt voor hem is het historische of actuele genre, geworteld in zijn roots alwaar allerhande vermengingen kunnen hebben plaatsgevonden of momenteel plaatsvinden. Die weet hij te appreciëren als een verrijking voor zijn lievelingsmuziek.

De purist of uniculturalist verwerpt elke vermenging met wat hij als een authentiek genre beschouwt. Hij is de evenknie van de nationalist op politiek vlak. Wat de problematiek van de eigen muziek betreft, zal deze verdediger van de eigen culturele waarden tegen die van de vreemde cultuur, zeker niet gunstig gestemd zijn tegenover cross-overs. Als overtuigd ethnocentrist/separatist zal hij zichzelf voorstellen als de verdediger van de zuiverheid van het culturele erfgoed. Zijn tegenstanders zullen hem in zijn conservatief afschermdende houding een gebrek aan openheid voor nieuwe impulsen verwijten.

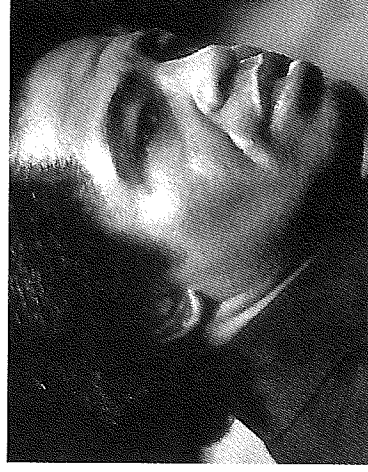
De integrationist kan voorlopig niet beter omschreven worden dan de liefhebber van world music. Wat de problematiek van de eigen muziekcultuur betreft, zal de integrationist geneigd zijn zowel de waarden van de eigen cultuur als die van vreemde te aanvaarden en daarom zal hij ook vlugger geneigd zijn cross-overs positief te bekijken. Zijn tegenstanders zullen hem evenwel vlug van ontoelaatbare assimilatie beschuldigen.

De multiculturalist of muzikale pluralist gunt meerdere genres bestaansrecht, maar dan wel in de zuiverst mogelijke vorm. In tegenstelling tot de realist of de purist kent hij vele idolen in evenveel genres.

Op het moment van de effecten op de samenleving worden vragen gesteld naar de politieke betekenis van populaire muziek. Vandaag de dag worden die vragen graag vertaald in de problematiek van assimilatie versus het zuiver houden van de muzikale stijl, in de problematiek van de smeltkroes van etnische genres en culturen versus de multiculturele hokjesopdeling, die beide nog eens geplaatst worden tegenover de ondubbelzinnige verdediging van 'eigen culturele smaak eerst'. In hoeverre is de cross-over-artiest vervreemd van zijn basispubliek en heeft hij zijn eigen taal en cultuur verraden? Kan hij nog spreken namens zijn thuisbasis? Dergelijke vragen

worden vooral gesteld door diegenen die geloven dat muziek een emancipatorische functie moet dienen. Voor hen is het moeilijker te aanvaarden dat een cross-over-artiest nog de problemen van de autochtone bevolkingsgroep kan verwoorden.

Het cross-over-debat is geconcentreerd rond de vraag in hoeverre het overschrijden van muzikale grenzen, tevens vaak van spatiale grenzen en ook wel tijdsgrenzen (want het muzikale verleden



James Brown.

wordt vaak gerecycleerd, gesampled, geciteerd of gehercontextualiseerd), in hoeverre dus grensoverschrijding al dan niet een inbreuk pleegt op de eigenheid van een cultuur. Betekent recyclage, mogelijk gemaakt door de digitale revolutie (zoals in de moderne dansmuziek), een aanslag op de oorsignalen en kan daar nooit een authentieke muziek uit ontstaan? Betekent een geoculturele hybridisering een aanslag op de culturele identiteit van een volk?

Het cross-over-debat wordt dan in politieke termen gevoerd. Muziek en etnische identiteit worden als homologieën gezien, de onderdrukking of aantasting ten gevolge van cross-overs van de muziek wordt vaak gezien als de onderdrukking van een volk. Cross-overs worden door de eenen gezien als het loslaten van de raciale of etnische identiteit, als culturele zelfmoord of, in het beste geval, een onduidelijk compromis. Voor anderen betekenen cross-overs een kans op gelijkheid, een mogelijke weg naar een multiculturele, ja zelfs geïntegreerde maatschappij. Sommigen zien, aldus Brackett (1995), de idee van cross-over als utopisch, als een metafoor voor integratie, opwaartse mobiliteit en een steeds bredere acceptering van gemarginaliseerde groepen door de bredere samenleving (tegenover diegenen die cross-over als een onvermijdelijk gevolg zien van de opdeling en de hiërarchisering van muzikale stijlen en publieksgroepen; een mainstream kan zich slechts definiëren in relatie tot duidelijk afbakenbare 'anderen', wat wel eens

problematischer, want meer flou, zou kunnen zijn).

In het cross-over-debat haalt vaak een politieke variant het op dergelijke optimistische theorie. Sommigen, als Jones (1995), zijn nog optimistisch wat het antiracistisch politiek en antiracistisch opvoedingswerk aan cross-culturele bewegingen betreft, maar dan wel vanuit een respect voor zwart muziek zelf. Cross-overs impliceren namelijk de racialisering van markten, genres en smaken, die evenwel wel eens eerder flou zouden kunnen zijn, de homogenisering ook van muzikale vormen en smaakgebruiken, die wel eens meer gefragmenteerd zouden kunnen zijn, en ten slotte de totale dekking van machtsrelaties die de muziekindustrie hanteert op economisch vlak controle, eigendom) en op cultureel vlak de manier waarop muzikale vormen op de markt worden gebracht voor de massamarkt door constructies van – wat zwarte muziek betreft – blackness en de ermee verbonden ideeën over authenticiteit, natuurlijkheid, seksualiteit, exotisme, het riskante, hippe, lichamelijke). Maar blanke jongeren hebben in zwarte muziek altijd bronnen van kennis, inzicht en kritiek gevonden over werk, man-vrouw verhoudingen, dominantie, resonanties ook van symbolen van oppositie en rebellie in de zwarte muziek, van noties als gemeenschap en collectiviteit, identiteit, continuïteit en tijd, erotiek en het gebruik van het lichaam. In omstandigheden waarin blanke en zwarte jongeren in karakteren en gemeenschappelijke ervaringen, als school, werkloosheid, klassen toelichoren, vrijetijdsbesteding en school delen, kunnen zwarte muzikale vormen een gemeenschappelijke gemene deler worden voor beide groepen en de potentie hebben om noties van 'ras' en raciaal verschil te desinhaliseren en voor sommigen blanke jongeren om investeringen in whiteness en Britishness te ondermijnen. Voor anderen is zelfs een minimaal emanciperend potentieel uitgesloten. De meest expliciete band tussen muziek en politiek wordt momenteel gelegd door islamitische fundamentalistische bewegingen, zoals geïllustreerd door de moorden op rai-zangers in 1994 (Cheb Khasni) en 1995 (Rachid Baba-Ahmed), die ervan beschuldigd werden via westerse invloeden in hun muziek de jeugd te perverteren.

Maar ook de cross-over van de zwarte naar de blanke markt in de USA is altijd al een politiek geladen problematiek geweest (Gibb, 1993), doorkruist door de minderheidspositie die de zwarten traditioneel in de USA hebben ingenomen in de maatschappij. De nationalistische zwarte beweging neemt het vaak in radicale bevoordering op voor de zuiverheid van de zwarte muziek (africentricity). Vaak hoort

men verdedigen dat die het best zou geziend worden door zich buiten de blanke industrie van de majors te plaatsen. Zelfs de reverse cross-over van, bijvoorbeeld, blanke artiesten in zwarte hitparades, wordt door verdedigers van de zwarte cultuur vaak veroordeeld, in termen overigens die sommigen niet minder racistisch noemen dan die waarmee vaak de blanke dominantie wordt verdedigd. Deze reverse cross-over wordt als een binnendringen en



Michael Jackson tijdens zijn optreden in Werchter 1988.

aantasting van de eigen nationale cultuur aangetoond en verworpen. In dezelfde zin hoort men ook wel eens rock-'n-roll, als kruisbestuiving tussen de Europese en de Afrikaanse muziektraditie, een exponent noemen van de noord-zuidproblematiek of van de ontwikkelde westerse wereld tegenover de derde wereld.

Rap heeft recentelijk het cross-overdebat een nieuwe impuls gegeven in die zin dat het wellicht de eerste vorm van zwarte muziek is die zo Afro-centristisch, ja zelfs nationalistisch is, maar tegelijk aanvaarding heeft gekregen in de mainstream. Met rare uitzonderingen als The Beastie Boys en Vanilla Ice zijn het niet blanke uitvoerders geweest die het genre populair hebben gemaakt, worden seksuele – vaak seksistische – en geweldadige thema's expliciet behandeld in de teksten, is de muziek compromissloos, de productie en de distributie lang, maar niet altijd, in handen gebleven van door zwarten gecontroleerde independents, is de culturele integriteit van het genre althans zoals de puristen die graag opvatten – voor een stuk onaangetast gebleven. Zelfs nu de majors rap-independents hebben opgekocht of zelf een rap-label hebben opgericht laten ze de creatieve kant van de productie op 'streef'-niveau. Zelfs het lang van racisme beschuldigde MTV heeft een rap-programma geïntrodu-

ceerd. Ondanks de instroom in de mainstream heet het genre niet te zijn aangetast. De associatie tussen gansta rap en door rappers daadwerkelijk gepleegd geweld, en de reactie daarop door het blanke establishment wordt door de rapgemeenschap aangegrepen als een poging van de majors, en van de blanke maatschappij in het algemeen, om hen het zwijgen op te leggen.

Zelfs de aantijgingen tegen Michael Jackson, die voordien in de zwarte gemeenschap omwille van zijn duidelijke cross-over-strategie, geen genade heeft kunnen vinden, worden nu gezien als een poging om zwarten uit de business te weren. In het voorbeeld van de rap is duidelijk hoe de economische aspecten van de zwarte muziek zijn culturele aspecten komen doorkruisen.

Rap-artiesten lijken wel de eerste zwarte artiesten te zijn die in staat zijn 'to beat the system' zonder zich te moeten assimileren. Althans dat is het zelfbeeld dat ze graag van zichzelf presenteren. Maar is de aanval van buiten het gewraakte systeem de enige en ook de effectiefste? Zal de etnocentristische roep om zuiverheid uiteindelijk de zwarte bevolking mee ten goede komen? Zou het niet kunnen dat de assimilatie door de blanke muziek van elementen uit de zwarte uiteindelijk niet een veel grotere, zij het subtiele impact heeft, zowel cultureel als economisch?

Vlaamse cross-overs?

Alhoewel de markt van de populaire muziek in Vlaanderen ongetwijfeld kan opgedeeld worden in deelmarkten met specifieke muziekgenres, zijn die deelmarkten niet geïnstitutionaliseerd via, bijvoorbeeld, aparte hitparades. Cross-overs in de eerste betekenis kunnen derhalve moeilijk geïndiceerd worden. Van cross-overs in de tweede betekenis kunnen nochtans enkele voorbeelden genoemd worden, ontleend aan een hitparade-onderzoek sinds 1955.¹

Vertrekpunt: 'Chérie' door Eddy Wally (1966), kan beschouwd worden als een overloper van de tango-markt naar de bredere massamarkt van de populaire muziek. Wanneer de song in 1995 opgepoetst wordt met house-elementen ('Chérie is in da house') kan hier wellicht sprake zijn van assimilatie. Hetzelfde kan gezegd worden van 'Marina' door Rocco Granata (1960), waarvan in 1989 een new beatversie is gemaakt.

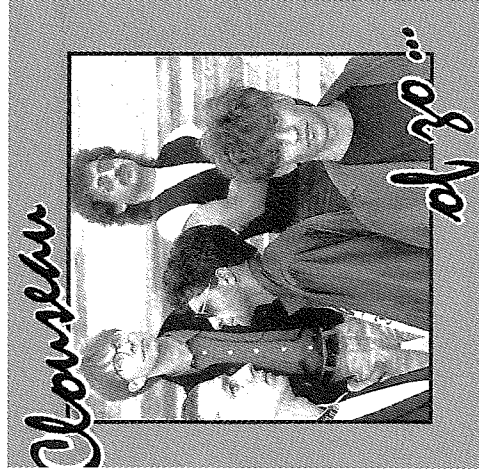
Meer in het algemeen zou men kunnen stellen dat, vooraleer zich een typische markt voor hitparade-muziek heeft kunnen ontwikkelen vanaf de jaren zestig, met artiesten als Bob Benny ('Hou toch van mij', 1959, 'Waar en wanneer', 1963), Will Tura ('Eenzaam zonder jou', 1963), John Larry ('Alleen' 1963), later Jimmy Frey ('Zo mooi

zo blond en zo alleen', 1968), Paul Severs ('Ik ben verliefd op jou', 1970), Willy Sommers ('Zeven anjers zeven rozen', 1971), Marva ('Als je eenzaam bent', 1971) Salim Seghers ('Verlaat me nooit', 1972), John Terra ('Iemand heeft je pijn gedaan', 1973), dat tot op dat ogenblik geregeld songs tot het grote publiek zijn doorgedrongen die nog duidelijk kunnen gesitueerd worden in een bepaalde liedtraditie. Dit kan ongetwijfeld in verband gebracht worden met het feit dat tot de tweede helft van de jaren vijftig de populaire muziek gericht is op deelmarkten van volwassenen en dat een specifiek op het tienerpubliek gerichte popmuziek dan nog niet bestaat. Natuurlijk is er altijd al wel een markt geweest voor het bredere mainstream genre met in de jaren vijftig artiesten als Jo Leemans ('Diep in mijn hart', 1960), Ray Franky ('Zolang een ster nog straalt', 1958). Maar de massamarkt voor populaire muziek lijkt toch een fenomeen sinds de jaren zestig te zijn, zoals gezegd, parallel aan de opkomst van de jeugdcultuur. Voorbeelden van de periode voordien, van nog duidelijk in een deelmarkt gewortelde liedjes zijn, bijvoorbeeld, voor het mars-genre (vaak tegelijk het Vlaamse lolbroeken-genre), Tony Bell ('Charel, O wat zijde gij schoon', 1955), Jaak Devoght ('Kaspische zee', 1956), Bobbejaan Schoepen ('Rose Marie', 1957, 'Café zonder bier', 1959), Bobbejaan Schoepen/J. De Knecht ('Ik sta op wacht', 1957), Romain De Coninck ('Toreador', 1957), Annie Heuts ('Zwarte Lola', 1967). Voor het walsgenre: Jean Walter ('Tulpen uit Amsterdam', 1957), Bobbejaan Schoepen ('Grijze haren', 1961). Voor het polka-genre: Willy Lustenhouwer ('Kus kus polka', 1958). Voor het volkslied-genre: Orgel Decap / Limburgse Zusjes ('Boerinneksdans', 1957). Voor het genre van het levenslied: Emmy Denita ('Veel bittere tranen', 1958).

Uit de deelmarkten van al deze verschillende liedgenres (mars, wals, polka, volkslied, levenslied) lopen dus geregeld liedjes over naar de brede markt van de populaire muziek of, wat op hetzelfde neerkomt, naar de hitparades. Het spreekt vanzelf dat ook in de periode vanaf de jaren zestig liedjes zullen opduiken in hitparades die duidelijk in een liedtraditie kunnen gesitueerd worden. Veelal zijn die echter, meer dan in de vroegere periode, onmiddellijk op de brede markt gericht. Daar hebben ongetwijfeld factoren toe bijgedragen als de koppeling van het succes van een lied aan de verkoop van singles en, later, de presentatie van de liedjes op televisie. Voorbeelden: Marc Dex ('Oh clown', 1968), Juul Kabas ('Juul Kabas', 1969), Arne Jansen ('Meisjes met rode haren', 1972), Samantha ('Eviva Espana', 1972).

In het meer recente verleden is de

klemtoon verlegd van een binnenlandse kruisbestuiving naar een internationale kruisbestuiving. Invloeden uit met name de Amerikaans en de Britse populaire muziek dringen door op de Vlaamse populaire muziekmarkt. Het gaat dus om cross-over-elementen tussen nationale liedculturen, die verder reiken dan pure vertalingen. (Jo Leemans neemt in 1957, bijvoorbeeld, een vertaling op van 'Que sera sera', oorspronkelijk door Doris Day uitgevoerd).



Clouseau.

Een uitvoerder als Rocco Granata heeft al tijd al stijlelementen uit zijn Italiaanse thuismarkt in zijn liedjes geïntegreerd (in 'Marina', bijvoorbeeld, en ook nog in 'Buona notte bambino', 1963). Maar het is pas sinds eind jaren zestig dat een internationale kruisbestuiving wordt ingezet in Vlaanderen. Deze kruisbestuiving kan wellicht best als reverse cross-over beschouwd worden, namelijk als een acculturatie door een dominerende internationale stijl van een kleinere culturele identiteit. Vanaf eind jaren zestig duiken door Vlaamse uitvoerders in het Engels gezongen songs op in de hitparade. Sommige daarvan kunnen duidelijk gesitueerd worden in een buitenlands genre. Zo, bijvoorbeeld, 'Rockin in the Street' (1978) van Ruth Mc Kenny dat kan gesitueerd worden in het vroege rockgenre. Andere kunnen slechts vagelijk geassocieerd worden met de Anglo-Amerikaanse populaire muziek: Jess and James ('Move', 1968), Pebbles ('Seven horses in the sky' 1969), Wallace Collection ('Daydream', 1969), Patric Hernandez ('Born to be alive', 1979), 'Nacht und Nebel' ('Beats of love', 1984), Soulsister ('The way to your heart', 1988), Dinky Toys ('My day will come', 1991), B.B. Jerome and Bang Gang ('Shock rock', 1991), Radio's ('She goes nana', 1992), Good Shape ('Take my love', 1993).

Een act als Vaya Con Dios ('Nah heh nah', 1990, 'What's a woman', 1990) bedient zich dan weer van de Engelse taal maar blijft een duidelijke Europese identiteit ademen. Geregeld duiken ook Vlaamse interpretaties van de internationale pop-sound op in de hitparades: Kreuners ('Ik wil je', 1990), Toast ('Ik schreeuw het van de dakken', 1991), Leopold 3 ('Volle maan', 1993). Die liedjes – en ook nog vertalingen/bewerkingen opgenomen door Dana Winner ('De oude man en de zee', 1993) of door Wendy Van Wanten ('Blijf nog een nacht', 1994) – zijn zozeer in het internationaal pop-idioom geschreven dat ze slechts in het gebruik van de eigen taal nog een eigen identiteit ademen. Dat is zeker niet het geval voor de manier waarop de traditionele volksmuziek met popmuziek gekruid wordt door Kadriol (op de cd 'Nooit met krijf' die weliswaar geen hit heeft opgeleverd, maar hier toch niet onvermeld kan blijven).

Soms slaagt een Vlaamse act er in met een in Vlaanderen gecreëerde sound of een Vlaamse variant van een brede internationale stroming over te crossen naar buitenlandse hitparades. Zo in het new beat-genre (Confetti's met 'C-Day', 1989) of het commerciële house- of dansgenre (Techno-tronic met 'Pump up the jam', 1989, 2 Unlimited met 'Twilight Zone', 1992, Def Dames Dope met 'Havin' a good time', 1993).

Soms is de verwerking van een exotisch detail voldoende om de suggestie van vreemde etniciteit invloeden te suggereren (Bingo, met 'Arabeat', 1990). Maar de opname van Raymond van het Groenewouds 'Liefde voor Muziek' (1991) in de gospelstijl is dan weer een duidelijk stilistisch gepro-nonceerde internationale cross-over. Een enkele keer suggereert de titel van een liedje dat een oversteek gewaagd is naar een buitenlands muziekgenre, maar uit de uitwerking blijkt dat dan weer minder duidelijk (Wigbert, 'Ebbenhout blues', 1991).

Een speciale vermelding verdient ook nog de overloop van zogeheten klein-kunst-songs naar de hitparade. Het gaat om de overloop van de 'ernstige' populaire muziekmarkt naar de brede populaire muziekmarkt, van 'een klein beetje kunst' naar massacultuur. Bij wijze van voorbeeld: Louis Neefs ('Ik heb zorgen', 1967, 'Margrietje', 1972), Ivan Heylen ('De wilde boerendochtere', 1974), Clouseau ('Daar gaat ze', 1990), Stef en Bob ('Breek de stilte', 1991). De laatste song heeft, zoals alle eerder genoemde, hitparade-succes gekend. Maar de meeste liedjes van Stef Bos die hij daarna brengt, komen daarvoor niet in aanmerking (en zijn wellicht ook niet geschreven met het oog daarop), zodat hier een

voorbeeld van crossback kan gesignaleerd worden.

Beit uit

Het cross-over-debat cirkelt steeds rond de centrale vraag of crossculturele identificatie emancipatie bevordert dan wel bestaande structuren van machtsuitoefening en dominantie bevestigt. Rond de centrale vraag van de identificatie met andere culturen escapistische doeleinden dient dan wel een begrip stimuleert voor iemands ervaringen en verantwoordelijkheden. Het cross-over-debat blijft, met andere woorden, in een zekere dichotomie hangen waarbij de twee polen steevast als tegenhangers worden gebruikt en waarin positie dient gekozen te worden. Maar kunnen cross-overs niet tegelijk de ene en de andere positie dienen, of misschien wel geen van beide?

Voor het doorbreken niet alleen van muzikale grenzen maar ook van geografische en etnische, soms zelfs religieuze grenzen heeft de term wereldmuziek algemeen ingang gevonden. Alhoewel met de term wordt gestipuleerd dat er een muzikale wereldstandaard zou ingetreden zijn, wordt er dus versmelting mee aangeduid van doorgevoerde twee geografisch te situeren muzikale idiosyncrasies, waarvan de ene steevast de westerse populaire muziek is en de andere die aan een duidelijk omschreven geografisch entiteit uit de 'derde wereld' (Algerije, bijvoorbeeld, voor de rai). Deze globaliserende van geluid via assimilatie roept bezwaren op van puristen die zweren bij de zuivere stijl (het moslimfundamentalisme hekele de westerse invloeden in de rai). Globalisering hoeft niet noodzakelijk via vernieuwing te gebeuren, maar kan ook door de wereldwijde verspreiding van naast elkaar bestaande, oorspronkelijk lokaal gebonden genres. Maar sluit het ene het andere uit? Stuurt ook hier niet een wellicht achterhaalde dichotomie de discussie? Gaat nimmermeer het muzikaal pluralisme niet lokaal en in hand met de kruisbestuiving tussen verschillende culturen? De zich voltrekende globalisering doorkruist in elk geval de grote impact die de westerse populaire muziek de laatste decennia in de wereld heeft gekend, en die in het beste geval probleemloos verwelkomt is, maar in het slechtste geval ook wel eens als (Amerikaans) cultural imperialism is bestempeld. Maar zou het niet kunnen dat deze globalisering leidt niet zozeer tot unificering, als tot een groeiende diversiteit van nieuwe genres, stijlen en muzikale idiomaten? Bij de totstandkoming van deze 'muzikale nieuwe werelddor' lijken in elk geval cross-over-tendensen een cruciale rol te spelen, zowel in de eerste noemde als in de tweede genoemde betekenis van cross-over, zowel in

de betekenis van oversteek van een genre naar een gelijkwaardige, secundaire markt als naar de pop-markt.

Boomkens (1994): er is niet zozeer sprake van een beweging van specifiek en authentiek naar algemeen, massaal en vreemd, maar van een vertaling van 'regionale' muzikale en culturele genres naar andere 'regionale' genres, en vervolgens naar een grotere 'regio', een breder publiek. Uit dergelijke vertaalbewegingen ontstaat allengs een 'algemeen' of massapubliek, dat echter nooit een stabiele groothed wordt, waaraan een soort gouden standaard voor succes zou kunnen ontleend worden. Dit zogeheten massapubliek wordt in feite keer op keer opnieuw geproduceerd in een hele serie onderlinge vertaalbewegingen. En zoiets als het absolute massapubliek is werkelijk een fictie, met uitzondering van een heel enkele totaal geslaagde 'cross over', zoals Michael Jackson tot stand bracht. Massacultuur bestaat in werkelijkheid uit een complexe verzameling verschillende massa's en submassa's en de interessantste popmuziek bestaat niet uit de liedjes die de grootste gemene deler weten te vinden, maar uit de muziek die de intelligentste of verrassendste onderlinge vertalingen tot

stand weet te brengen, vertalingen waarin de eigen (persoonlijke, regionale, etnische, nationale) stijl of identiteit een vruchtbare fusie tot stand brengt met een meer algemeen vocabulaire of met andere specifieke muzikale 'talen'.

Nog een meer filosofische bedenking. De positie waarin de protagonisten in het cross-over-debat zich hebben teruggedrongen, lijkt een weliswaar wellicht wat in onmin geraakte maar niettemin niet te verwaarlozen functie van muziek onmogelijk te hebben gemaakt. Die wordt geïllustreerd door de uitspraak 'muziek verzacht de zenden'. Ooit is men ervan overtuigd geweest dat muziek in staat is ras, religie, afkomst... plaats en tijd ook te overstijgen en luisteraars zo niet te verzoenen dan toch bereid te maken met elkaar te praten in een vriendschappelijke sfeer.

Noor'

De voorbeelden zijn geselecteerd aan de hand van een top 50 singles-hitparade door Collin, R. (1993) Het Belgisch Hitboek. Antwerpen: Coda, voor de periode 1955 - 1992 en door IFPI Belgium voor 1993-1994.

LITERATUURLIJST

- Boomkens, R. (1994) *Kritische Massa. Over Massa, Moderne Eraring en Popcultuur*. Amsterdam: Van Gennep.
- Brackett, D. (1995) 'The politics and musical practice of "crossover" in W. Straw, S. Johnson, R. Sullivan & R. Friedlander (eds.) *Popular music style and identity*. Montreal: IASPM.
- Delvaux, J. (1995) *Techno. Ritme heeft een Naam*, Knack, 16 augustus, pg. 50-53.
- D'hondt, S. & Meeuwis, M. (1995) *Kan Wereldmuziek Misschien de Wereld Redden?*, De Morgen, 20 juli, pg. 2.
- Garofalo, R. (1993) 'Black Popular Music: Crossing over or Going Under?', in T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd & G. Turner (eds.) *Rock and Popular Music*. London & New York: Routledge.
- Jones, S. (1995) 'Crossover' and the Politics of 'Race', in W. Straw, S. Johnson, R. Sullivan & R. Friedlander (eds.) *Popular music - style and identity*. Montreal: IASPM.
- Keunen, G. (1995) *Het Vervolg op House*, De Morgen, 17 maart, pg. 40.
- Lipsitz, G. (1994) *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London & New York: Verso.
- Pattison, R. (1987) *The Triumph of Vulgarly. Rock Music in the mirror of Romanticism*. New York: Oxford University Press.
- Pelgrims, W. (1988) *Cross-over-Trends in de Populaire Muziek*. Leuven: Departement Communicatiewetenschap (eindverhandeling).

MY LADY CAN SLEEP

My lady can sleep
Upon a handkerchief
Of if it be Fall
Upon a fallen leaf.

I have seen the hunters
Kneel before her hem -
Even in her sleep
She turns away from them.

The only gift they offer
Is their abiding grief -
I pull out my pockets
For a handkerchief or leaf.

LEONARD COHEN
(*Uit The Spice-box of Earth, 1961*)

MIJN GELIEFDE KAN SLAPEN

Mijn geliefde kan slapen
Op een zakdoek
Of als het Herfst is
op een afgevallen blad.

Ik heb de jagers zien
Knielen voor haar zoom -
Zelfs in haar slaap
weigert ze dit vertoon.

De enige gift die ze schenken
Is hun duurzaam leed -
Ik ledig mijn zakken
voor een zakdoek of een blad.

VERTALING: DIRK ROMMENS